

**Colloque international : Théorie critique du Film. Technique, fantasmagorie,  
politique – Cinematek/Lille 3 – 05-07 octobre 2021**

**La rédemption par le grotesque. Questions posées au réalisme  
kracauerien**

Bonjour à toutes et à tous.

Merci à vous d'être restés jusqu'à maintenant, je ferai de mon mieux pour justifier votre abnégation. Merci également aux organisateurs de ce colloque : d'abord, pour m'avoir donné l'opportunité de venir présenter devant vous les pages qui vont suivre ; ensuite, pour avoir organisé ce colloque dont les interventions et les échanges ont été très enrichissants et nourriront sans nul doute les prochains mois de mon travail de thèse.

La communication qui va suivre est en vérité un *work in progress*, une recherche en cours à laquelle je vous prie de bien vouloir contribuer en me faisant part de toutes vos questions, remarques ou rectifications car elle est aussi en lien direct avec ma thèse. Cette dernière, comme il vient d'être rappelé, porte sur l'esthétique et la théorie critique du cartoon. Mon idée centrale est que le cartoon, entendez le dessin animé américain des années 1930 à 1950, constitue au moins en partie une utilisation contemporaine de ce que le théoricien russe de la littérature Mikhaïl Bakhtine nomme le réalisme grotesque, sur laquelle je reviendrai aujourd'hui. Mon ambition, pour la présentation d'aujourd'hui, était initialement de confronter ce réalisme grotesque à la théorie qu'expose Siegfried Kracauer dans sa théorie du film. Il s'agissait en somme de savoir si le réalisme que je crois pouvoir déceler dans le dessin animé pouvait être compatible avec l'accès privilégié du cinéma à la réalité matérielle dont Kracauer estime qu'il fait la spécificité du cinéma. Malgré quelques espoirs entretenus par l'ambiguïté de certaines formulations du réalisme propre à la caméra, par la description des sujets cinématographiques (« poursuite », « danse » et « mouvement à l'état naissant », pp. 81-85), des « affinités intrinsèques » du cinéma (« non artificieux », « fortuit », « illimité », « indéterminé » et « flux de la vie », pp. 108-128), par les effets produits sur le spectateur (« une omnipotence pareille à celle de l'enfant », p. 253) ou encore par la liste des motifs spécifiquement cinématographiques (« flux de la vie », « recherche d'indices » et « David et Goliath », pp. 388-402), malgré, donc, ces quelques espoirs, ma question a rencontré très rapidement une fin de non-recevoir. En effet, l'avant-propos de *Théorie du film* commence comme

suit : « Je me dois d'avertir le lecteur qui aborde ce livre que celui-ci ne contient pas tout ce qu'il s'attend peut-être à y trouver. Il laisse de côté le dessin animé et se garde de toucher au problème de la couleur. »<sup>1</sup>

Cet avant-propos, de même que l'insistance quasi-constante de l'auteur sur la caméra-réalité, sur la réalité physique ou matérielle, et sur la différence fondamentale du médium avec ceux de la peinture ou de la littérature quant à la question de leur rapport à la réalité ne pouvaient conduire qu'à deux conclusions : soit le dessin animé est simplement du mauvais cinéma (en tout cas sur le plan de sa validité esthétique) ; soit le dessin animé doit être considéré comme un médium différent, qui aurait dès lors ses propres propriétés spécifiques. La réponse me paraît néanmoins plus complexe que ne le laisse paraître cette opposition binaire. Il me semble notamment qu'il n'est pas possible de décider aussi simplement, même du point de vue de Kracauer, du statut du dessin animé. S'il est incontestablement différent du cinéma à bien des égards, il n'en repose pas moins sur des principes très similaires, tant du point de vue de sa production, que de son histoire ou de son dispositif de visionnage. De plus, il est important de remarquer que l'auteur allemand nous propose bien une théorie du *film* et non une théorie du *cinéma*. De ce point de vue, il devient plus difficile de simplement rejeter le cartoon. J'ai donc décidé de suivre les indications de Kracauer et de laisser de côté, pour un temps tout du moins, le dessin animé pour me concentrer sur l'exploration de la réalité matérielle. Cependant, plutôt que d'interroger de front la question de la réalité dans le texte de Kracauer, il m'a paru plus fécond de l'aborder par la fin, c'est-à-dire du point de vue de ses effets, de ce que le rapport privilégié du film à la réalité matérielle permet de saisir. Il s'agit donc de lire la *Théorie du film* à partir du prisme de son dernier chapitre, c'est-à-dire de son épilogue. J'aimerais à cette fin reprendre à mon compte les lectures proposées par O. Agard dans son *Kracauer*<sup>2</sup> et N. Perivolaropoulou dans « Les mots de l'histoire et les images du cinéma »<sup>3</sup>.

## 1. *Théorie du film* comme théorie de la modernité

Comme le rappellent ces deux auteurs, Kracauer ne se considérait pas comme un critique de cinéma. Dans plusieurs lettres, il précise que le cinéma ne l'intéresse qu'en tant que forme liée

---

<sup>1</sup> S. KRACAUER, *Théorie du film. La Rédemption de la réalité matérielle*, Flammarion, Paris, 2010 [1960], p. 11.

<sup>2</sup> O. AGARD, *Kracauer. Le chiffonnier mélancolique*, CNRS Éditions, Paris, 2010.

<sup>3</sup> N. PERIVOLAROPOULOU, « Les mots de l'histoire et les images du cinéma », in N. Perivolaropoulou et Ph. Despoix (éds.), *Culture de masse et modernité. Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain*, Coll. « Philia », Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2001, pp. 248-261.

à la modernité<sup>4</sup> ; dans l'introduction d'*Histoire*, il dit s'être rendu compte que l'ouvrage constituait en fait une suite au travail entrepris dans *Théorie du film* ; et, enfin, dans une lettre à Adorno, il réaffirme l'importance de ce dernier chapitre qu'Adorno comme son éditeur tentent en vain de lui faire abandonner. Il écrit à cette occasion à Adorno : « je ne peux pas abandonner ce chapitre vers lequel toute ma théorie du film converge et pour lequel elle a été écrite »<sup>5</sup> et, à Unseld : « Il [l'épilogue] constitue, de toute évidence, l'objectif et la partie centrale du livre ; le livre se briserait s'il était supprimé »<sup>6</sup>. Cet épilogue, de toute évidence capital aux yeux de Kracauer, développe une conception de la modernité qui occupe l'auteur au moins depuis ses écrits des années 1920 et 1930 dont plusieurs sont rassemblés dans le recueil emblématique *L'Ornement de la masse*<sup>7</sup>, qui paraîtra en 1963. Kracauer emprunte sa problématisation de la modernité aux auteurs de la *Kulturkritik* et plus particulièrement de Georg Simmel. Si, dans les premières années, il emprunte principalement à ce dernier le versant négatif de sa critique, Kracauer va rapidement développer une conception propre du phénomène moderne. Celle-ci se caractérise par son ambivalence : la modernité est d'une part le lieu de la disparition des croyances communes et du progrès de l'abstraction qui arrachent l'homme à la réalité telle qu'il la connaissait, le prive du guide que représentaient encore les idéologies, et l'abandonne à la solitude et à l'apathie ; d'autre part, le retour en arrière n'est ni possible ni désirable et il s'agit au contraire de traverser la modernité, de la mener jusqu'au lieu de son propre dépassement. Le désenchantement de la modernité est certes un moment négatif, mais un moment négatif qui prépare « l'irruption de la vérité »<sup>8</sup>. Cette dialectique de la négativité trouve à s'appliquer dans ce que Kracauer nomme, dans sa jeunesse, les « manifestations discrètes de surface » telles que le roman policier, les *Tiller Girls*, ou encore et surtout, les médiums photographiques. Cette ambivalence de la modernité se trouve au cœur de nombreux commentaires de l'œuvre de Kracauer et elle semble se disséminer sur l'ensemble de ses écrits<sup>9</sup>.

---

<sup>4</sup> O. AGARD, *Op. cit.*, p.289.

<sup>5</sup> Th. ADORNO et S. KRACAUER, *Correspondance 1923-1966*, tr. fr. Wolfgang Kukulies, Éditions Le Bord de l'eau, Lormont, 2018, p. 374 [lettre 233].

<sup>6</sup> Archives de Peter Suhrkamp, cité dans Th. ADORNO et S. KRACAUER, *Correspondance 1923-1966*, tr. fr. Wolfgang Kukulies, Éditions Le Bord de l'eau, Lormont, 2018, p. 374 [lettre 233].

<sup>7</sup> S. KRACAUER, « L'ornement de la masse », dans *L'ornement de la masse*, La Découverte, Paris, 2008 [1963].

<sup>8</sup> Voir I. MÜLDER-BACH, « Négativité et retournement. Réflexion sur la phénoménologie du superficiel chez Siegfried Kracauer », in G. Raulet et J. Fürnkäs (éds.), *Weimar. Le tournant esthétique*, Anthropos, Paris, 1989, pp. 279-281.

<sup>9</sup> Voir à ce sujet : O. AGARD, « Cinéma et modernité chez Siegfried Kracauer », *Bulletin d'analyse phénoménologique*, XII/4, 2016 (Actes 9), pp. 228-248 ; I. MÜLDER-BACH, « *Les Employés*. Devoir et distraction dans l'Allemagne de Weimar », in N. Perivolaropoulou et Ph. Despoix (éds.), *Op. cit.*, pp. 119-145 ; G. RAULET, « Socio-mythologie de la ville », in N. Perivolaropoulou et Ph. Despoix (éds.), *Op. cit.*, pp. 146-162.

Ces analyses sont reprises dans *Théorie du film* et c'est cette fois le cinéma qui est chargé par Kracauer de dialectiser la modernité. Il permet d'abord de restituer aux objets les qualités qui leur donnent « leur intensité et leur valeur », ces qualités qui disparaissaient dans le traitement scientifique des objets qui réduisent ces derniers à leurs caractéristiques objectives, mesurables. L'expérience concrète apparaît à Kracauer comme le remède à l'abstraction, et cette expérience est atteignable par l'esthétique qui permet une participation « intense et détachée ». Ensuite, la fragmentation du monde et des individus qu'a provoquée l'éloignement des idéologies permet néanmoins de saisir les phénomènes matériels « au plus bas niveau », dans toute leur concrétude. C'est précisément ce monde d'en bas, jusque-là engoncé dans une gangue idéologique, que le film permet de voir. Ce matérialisme cinématographique, cette progression du bas vers le haut distingue le cinéma des arts qui l'ont précédé : l'intention de l'artiste n'est plus première, les idées ne viennent plus d'en haut. Le spectateur, lorsqu'il sort de la salle de cinéma, a capté de petits éléments du réel, un reflet de la réalité comparable au bouclier de Persée en ce qu'il permet d'accueillir le vrai visage de l'horreur qui sinon l'aurait pétrifié. Cette vie quotidienne, commune à tous les hommes, qui est rendue au spectateur, représente le moment d'inversion de la modernité.

Je voudrais maintenant suggérer que cette position ambivalente vis-à-vis de la modernité, de même que le rôle dévolu à l'art à l'intérieur de celle-ci n'est pas unique en son genre à l'époque. Je souhaite donc me pencher sur l'une d'elles qui revendique également son attachement à la révélation de la réalité. Le réalisme grotesque de Bakhtine, puisque c'est de cela qu'il s'agit, sera l'occasion d'interroger plus avant les éléments avancés par Kracauer. L'objectif de ce détour est de prendre la mesure exacte du pouvoir que Kracauer attribue au réel et au rôle de ce dernier à partir de la modernité.

## **2. Mikhaïl Bakhtine, le carnavalesque et la culture populaire**

Cette ambivalence de la modernité, qui oscille entre son caractère destructeur et négateur et la possibilité heureuse de nouvelles perceptions n'est pas sans rappeler la théorie du grotesque développée en 1965 par M. Bakhtine, théoricien russe de la littérature, dans son livre *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*<sup>10</sup>. Bakhtine y

---

<sup>10</sup> M. BAKHTINE, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, tr. fr. par Andrée Robel, Tel, Gallimard, Paris, 1970.

développe une théorie du grotesque (ou plutôt, du « réalisme grotesque »), qu'il s'agit de comprendre comme la transposition artistique du carnavalesque, c'est-à-dire l'ensemble des caractéristiques qui font la spécificité des fêtes populaires. Celles-ci peuvent se comprendre comme un ensemble de motifs : rire, bruit, langage cru, hybrides hommes-animaux voire hommes-plantes, masques, inversion du haut et du bas corporel (insistance sur les parties « basses » comme les parties génitales, le ventre, l'anus et ridiculisation des parties « nobles » comme le visage ou les yeux) ; inversion des valeurs (moqueries à l'encontre de la hauteur morale, de l'intelligence, de la bienséance et valorisation des idiots, des fous et du vile). Ces motifs sont articulés selon une logique que Bakhtine nomme ambivalente mais qui pourrait sans doute être également qualifiée de dialectique : la fête populaire (ou le grotesque donc) procède par exagération, celle de l'ensemble des règles et normes qui pèsent d'ordinaire sur le peuple. Ces normes comprennent également les règles tacites, si connues qu'elles semblent naturelles, qu'il s'agisse de la politesse la plus élémentaire, des interdits juridiques ou religieux, voire encore des privilèges des uns et des autres. L'exagération de ces normes est poussée à l'extrême jusqu'à en faire ressortir le caractère ridicule et à les retourner en leur exacte inverse, dans ce que Bakhtine appelle un « monde renversé ». Il s'agit en quelque sorte de rigidifier la norme jusqu'à ce qu'elle en semble absurde et que l'acte de transgression apparaissent libérateur : la folie apparaît finalement moins dénuée de sens que les normes parfaitement arbitraires dans lesquels nous nous mouvons. Le carnaval agit ainsi à la fois comme un révélateur de la réalité quotidienne, et comme une critique de celle-ci. Il insiste sur l'importance des cycles de vie et de mort, et toute atteinte scandaleuse est aussi l'occasion d'une renaissance joyeuse.

Il me semble que les points communs avec les propositions de Kracauer sont multiples. D'abord, O. Agard indique que les textes de jeunesse de Kracauer s'intéressent notamment à la question de la communauté (*Gemeinschaft*) et à la disparition de celle-ci à l'ère moderne. O. Agard ajoute que Kracauer fantasme alors un idéal de communauté qu'il situe à l'époque dans le Moyen Âge. Kracauer semble également caresser l'idée d'une « année révolutionnaire » qui viendrait, je cite « régulièrement agiter la réalité »<sup>11</sup>. Au-delà de ces petits éléments indicateurs, on retrouve dans les analyses de Kracauer et de Bakhtine la même importance de l'idée d'ambivalence (ou de

---

<sup>11</sup> O. AGARD, *Kracauer. Le chiffonnier mélancolique*, *Op. cit.*, pp. 46-47.

dialectique<sup>12</sup>) : le carnaval se fait le révélateur critique de la société qui le voit naître en poussant à l'extrême les caractéristiques de ladite société comme le cinéma se fait le reflet de l'horreur de la modernité en portant cette dernière à son aboutissement. Les motifs qui découlent de cette structure dialectique sont d'ailleurs sensiblement les mêmes puisque Kracauer insiste sur la construction « du bas vers le haut » (qu'il rapproche du « matérialisme », terme qui n'aurait pas déplu à Bakhtine) ou sur la figure de David et Goliath. Ces éléments, comme d'autres de la *Théorie du film* sont empruntés à l'historien de l'art Erwin Panofsky qui, dans son article « Style and Medium in the Motion Pictures »<sup>13</sup>, affirmait le caractère originellement populaire du cinéma. Rien d'étonnant, donc, à retrouver dans ces thèses des échos des fêtes carnavalesques.

Ce rapprochement de la théorie kracauerienne au grotesque prend tout sa mesure lorsque l'on rappelle qu'il n'y a pas une, mais deux *Théorie du film*. Plus précisément, il existe, à côté de la *Théorie du film* de 1960, les premières ébauches de celle-ci, rédigées pour la plupart en 1940, et que nous connaissons généralement sous le nom d'*Esquisse de Marseille*. O. Agard avance que ce texte présentait le cinéma comme un art populaire dont l'origine remonte aux fêtes foraines. Affirmé comme un divertissement qui expose et s'adresse au corps (on retrouvera cette idée à la page 16 de l'avant-propos de la version de 1960), le cinéma est également le médium d'un renversement social : lié à l'avènement de la culture de masse, il présente, comme en 1960, une affinité avec le matérialisme. On retrouvait par ailleurs déjà, dans cette première esquisse, le motif de la lutte du petit contre le grand, symbolisée par le mythe de David contre Goliath. O. Agard écrit : « Le cinéma est la revanche du bas corporel et social sur le haut, il s'adresse plus au corps qu'à la conscience. »<sup>14</sup> On retrouve dans ces termes la thématique du carnaval, qui était déjà présente également à la fin de *Genêt* ainsi que dans *Georg et Jacques Offenbach*.

Mais l'écho grotesque le plus fort, vient de la manière dont Kracauer envisageait de clôturer cette première *Théorie du film*. Celle-ci devait en effet s'achever sur l'analyse de la scène de la fête finale de *Que viva Mexico !* d'Eisenstein. Le réalisateur russe y met en scène la fête des morts (« kermesse funèbre », « Death day ») mexicaine. Celle-ci représente le basculement de la mort dans la vie et possède une dimension révolutionnaire. O. Agard cite ici un article de Mary Seaton

---

<sup>12</sup> Dans une lettre à Adorno, Kracauer pose une équivalence entre les termes de « paradoxal » et de « dialectique » (Th. ADORNO et S. KRACAUER, *Correspondance 1923-1966*, Op. cit., p. 329 [lettre 199]).

<sup>13</sup> E. PANOFSKY, Style and Medium in the Motion Picture, in *Three Essays on Style*, MIT Press, Cambridge, MA/Londres, 1955 [1936], pp. 91-129.

<sup>14</sup> O. AGARD, *Kracauer. Le chiffonnier mélancolique*, Op. cit., p. 284.

qui dit ceci : « Les Indiens s’y moquent des généraux, des prêtres et de la Mort, s’enivrent, dansent sur les tombes ... et la vie continue. Cette grandiose épopée du peuple mexicain devait se terminer sur l’image d’un enfant qui arrache de sa figure le masque traditionnel de la mort et rayonne de la joie de vivre »<sup>15</sup>. Cette scène contient tous les ingrédients du carnavalesque bakhtinien, du motif de l’excès de boisson à l’importance de la ridiculisation des généraux et des prêtres. Elle insiste également sur le cycle de la mort et de la vie, sur la renaissance joyeuse que symbolise le sourire de l’enfant qui retire son masque. Enfin, elle capture l’ambivalence politique du carnaval. Ce dernier n’est pas la révolution, il en est même rarement le point de départ. Mais le quotidien qui reprend après le carnaval est sensiblement différent de celui qui le précédait. En soulignant la contingence des normes et des règles en vigueur dans une société donnée, le carnaval rappelle à ses participants leur statut éphémère, arbitraire. Les règles auxquelles je consens d’ordinaire ne sont valides que dans la mesure où nous, membres de la société, les acceptons comme telles. Et c’est sans doute sur ce point que Kracauer me semble le plus proche de Bakhtine. Lorsque l’auteur allemand présente son analogie entre le cinéma, reflet de la modernité, et le bouclier de Persée, il insiste sur le fait que l’exploit du héros est peut-être moins de décapiter effectivement Méduse que d’oser regarder le reflet de celle-ci dans son bouclier. La question de savoir si les potentialités critiques du cinéma pourront ou non se traduire en une effectivité politique reste suspendue, mais demeure le fait que le cinéma permet d’accueillir en soi le véritable visage de l’horreur sans en être pétrifié.

Le réalisme grotesque de Bakhtine n’est cependant pas la seule théorie du grotesque contemporaine aux propositions de Kracauer. Une seconde théorie, avec laquelle celle de Bakhtine forme une sorte de tandem originel inséparable, me semble tout aussi proche du texte de Kracauer, et peut-être même plus proche de sa version définitive. C’est à cette seconde proposition que je vais m’attacher maintenant.

### **3. Wolfgang Kayser, le *Dark grotesque* et le pouvoir d’*estrangement***

Cette seconde théorie du grotesque est développée par Wolfgang Kayser, théoricien allemand de la littérature dans *Das Grotteske : seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*<sup>16</sup>, publié en 1957. Kayser s’y livre à une étude historique des différentes œuvres dans lesquelles le grotesque

---

<sup>15</sup> M. SEATON, « Histoire du film inachevé d’Eisenstein », in *Revue du cinéma*, octobre 1948, cité par O. Agard, *Kracauer. Le chiffonnier mélancolique*, *Op. cit.*, p. 284.

<sup>16</sup> W. KAYSER, *The Grottesque in Art and Literature*, Columbia University Press, New York, 1982 [1957].

s'est incarné au fil des époques. Il tire de ses analyses une définition relativement précise qui entretient de nombreux liens avec les propositions de Kracauer. D'abord, plusieurs motifs parcourent les œuvres des deux auteurs. C'est notamment le cas des masques, des fantômes ou des reflets qui apparaissent de temps à autre chez Kracauer (des textes de jeunesse cités par O. Agard<sup>17</sup> à l'épilogue de la théorie du film). Le sentiment du grotesque chez Kayser est aussi celui de l'aliénation du monde, le moment où ce dernier perd tout sens pour l'homme et le laisse perdu, mélancolique, en proie à des forces démoniaques impersonnelles<sup>18</sup>. Ce sentiment est provoqué, chez Kayser, par la survenance de l'*estrangement*. Ce terme, également présent chez Kracauer, désigne le moment où ce qui nous paraissait parfaitement familier, prend soudain une teinte étrange. La notion, empruntée à Freud, possède un sens ambivalent chez Kayser : le moment de l'estrangement produit d'abord de la peur, du malaise, de l'inquiétude, de l'angoisse ; mais il est également l'occasion pour le sujet de voir le monde se révéler sous un jour nouveau, sous une perspective inaperçue. Dans le moment de l'inquiétante étrangeté, le sujet retrouve un temps un contact libre de tout caractère utilitaire, habituel, avec l'objet perçu. De la même manière, le cinéma chez Kracauer, par le gros plan ou le montage, a la capacité de nous faire voir les objets du quotidien pour eux-mêmes, de nous les rendre à la vision en quelque sorte. Le reflet qu'est le cinéma n'est pas un simple enregistrement ; il nous donne à voir un fragment du monde qui, d'ordinaire, passerait inaperçu, mais qui se révèle maintenant dans sa présence, dans sa matérialité. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Kracauer fait parfois référence à la lettre volée d'Edgar Allan Poe, auteur fréquemment cité par Kayser. La lettre volée est cet indice qui reste inaperçu de tous car il est juste sous leurs yeux. Enfin, les conditions dans lesquelles intervient cet *estrangement* sont aussi communes aux deux auteurs. La mélancolie, d'abord, qui teinte plusieurs des textes de jeunesse de Kracauer et qui demeure dans le désenchantement du sujet moderne<sup>19</sup> ; l'ironie, ensuite, dont N. Perivolaropoulou et Ph. Despoix font l'un des traits de la méthode de Kracauer dans leur introduction à la *Théorie du film*<sup>20</sup> ; l'onirisme, enfin, qui enveloppe le spectateur de cinéma comme il enveloppe le dormeur et qui provoque son *estrangement* au réveil ou à la sortie du cinéma : la

---

<sup>17</sup> O. AGARD, « Jacques Offenbach ou l'archéologie de la modernité », in N. Perivolaropoulou et Ph. Despoix (éds.), *Op. cit.*, p. 200.

<sup>18</sup> Kayser différencie ce sentiment de celui de la tragédie où le chemin du héros semble tout tracé. Comme Kracauer, Kayser insiste sur la dimension du fortuit et du hasard.

<sup>19</sup> O. AGARD, *Kracauer. Le chiffonnier mélancolique*, *Op. cit.*, p. 301.

<sup>20</sup> N. PERIVOLAROPOULOU & PH. DESPOIX, « Introduction », in S. Kracauer, *Théorie du film*, *Op. cit.*, p. XXV.



chaise sur laquelle je pose toujours mes vêtements peut apparaître comme une forme terrifiante lorsque je l'aperçois, éclairée inhabituellement, au sortir d'un cauchemar.

Tous ces traits, dont Burkhart Lindner avait déjà repéré la présence chez Kracauer<sup>21</sup>, me semble indiquer une forte convergence entre l'art grotesque tel que le décrit Kayser et l'épilogue de la *Théorie du film* de 1960. Elle me semble correspondre, mieux que celle de Bakhtine, à la proposition définitive de Kracauer, notamment en ce qu'elle abandonne un certain horizon directement collectif d'émancipation au profit d'un « effet produit sur le spectateur », à qui incombe donc la charge de son émancipation, de sa saisie critique offerte par la littérature ou l'art chez Kayser, ou par le cinéma chez Kracauer.

## Conclusion

Arrivé à ce point, il reste cependant une question importante : pourquoi Kracauer abandonne-t-il une théorie de type bakhtinienne, joyeuse et collective (en 1940 donc), au profit d'une théorie « kayserienne », plus mélancolique, inquiète et « individuelle »<sup>22</sup> dans la version de 1960 ? La réponse réside peut-être dans le statut de la modernité elle-même. Les travaux de Kracauer au fil des ans traduisent certes un certain optimisme à l'encontre de la modernité ou, à tout le moins, une relativisation de son pessimisme initial, mais ils témoignent également de l'abandon progressif d'un « commun », de l'espoir d'une communauté retrouvée. La modernité a détruit les croyances communes et a fragmenté l'individu comme le monde. Le sentiment de solitude qu'éprouve l'individu moderne ne semble pas pouvoir lui laisser espérer faire un jour cause commune avec ses semblables. En cela, le grotesque bakhtinien peut en effet paraître daté, hors d'usage. Mais il me paraît signifiant que Bakhtine lui-même envisage les difficultés posées par la modernité au grotesque. Il défend ainsi l'existence de deux branches du grotesque qui auraient évolué de manière parallèle : d'une part, un grotesque qui correspond aux descriptions de Kayser et qui prédomine dans les œuvres à partir de la modernité ; et, d'autre part, celle de ce qu'il nomme le « réalisme grotesque », qui poursuit la tradition héritée de la culture populaire et qui devient mineure, souterraine à la modernité. Bakhtine fait donc ici un constat commun à celui de Kracauer : l'individualisme de la modernité a marqué en profondeur les structures anthropologiques et

---

<sup>21</sup> B. LINDNER, « Photo profane. Kracauer et la photographie », in N. Perivolaropoulou et Ph. Despoix (éds.), *Op. cit.*, pp. 75-96, particulièrement au pages 81, 82 et 89.

<sup>22</sup> Je précise que je maintiens ici volontairement les deux théories du grotesque séparées, mais qu'elles entretiennent de nombreux points communs mis en exergue notamment par Rémi Astruc. Le « changement » que j'attribue à Kracauer est donc moins un tournant radical qu'un changement d'accent.

esthétiques de l'homme. Mais là où l'auteur allemand se replie sur la mélancolie du chiffonnier qui collecte en son sac les bribes d'une réalité fragmentée, Bakhtine continue à considérer la tradition populaire vivace, quoique passée au second plan, discrète, cachée.

Je reviens donc ici à mon idée première : étudier Kracauer par son épilogue permet de mettre en exergue l'enjeu de son attachement à la réalité. Or, de ce point de vue, la différence de teneur entre le « réalisme » de Kracauer et de Bakhtine me semble significative. Quand Kracauer parle de rédemption de la réalité matérielle (car il ne parle pas de réalisme à proprement parler comme l'ont bien fait remarquer N. Perivolaropoulou et Ph. Despoix dans leur introduction<sup>23</sup>), il identifie le cinéma à sa capacité de donner accès au réel par l'enregistrement de celui-ci. Si la tendance réaliste du cinéma est toujours contrebalancée par une tendance formaliste, si, donc, le réel n'est jamais simplement « donné objectivement » par le cinéma, il n'en reste pas moins que le cinéma, et les médiums photographiques en général, emportent notre adhésion avec une force particulière. Pour le dire autrement, le cinéma, ou plus exactement le film, voire les quelques scènes où le médium révèle son plein potentiel, produit une image que nous reconnaissons comme identique au réel ou, plutôt, comme son parfait reflet. Comme il l'avait dans *L'Ornement de la masse*, c'est par l'observation des « manifestations discrètes de surface » que se manifeste ce que Kracauer appelle « le contenu fondamental d'une époque »<sup>24</sup>. À l'inverse, le réel promis par le grotesque bakhtinien est inaccessible par la surface. C'est ici, par le retournement, par le travail du négatif que se révèle la trame fondamentale de notre quotidien et du monde dans lequel nous vivons. Ce retournement est rendu possible, non par l'enregistrement, l'observation de la surface, mais par sa mise en exergue, son exagération que rend possible, selon Bakhtine, une certaine forme d'art comme certaines pratiques culturelles populaires.

C'est donc à travers cette notion de réalité problématisée et filtrée par les enjeux de la modernité que je désire reprendre l'exploration du cartoon. C'est en tout cas ce à quoi je travaillerai dans les mois à venir.

Merci de votre attention.

---

<sup>23</sup> N. PERIVOLAROPOULOU & PH. DESPOIX, « Introduction », in S. Kracauer, *Théorie du film*, *Op. cit.*, p. XVI.

<sup>24</sup> S. KRACAUER, « L'ornement de la masse », *Op. cit.*, p. 60.